

wenig zielführend ist; dass weitergestritten werden kann und muss, ist nicht das geringste Ergebnis der Publikation. Fest steht jedenfalls, dass die musikwissenschaftliche Genderforschung, die Ethnomusikologie, Musikethnologie, Musikästhetik, Musikphilosophie, Musiksoziologie und Musiktheorie, aber auch ein erweitertes Feld der Populärmusikforschung – und viele weitere Perspektiven – von nun an unbedingt mit ins Boot geholt werden sollten.

(März 2016)

Nina Noeske

*Choreografischer Baukasten. Das Buch. Hrsg. von Gabriele KLEIN. Bielefeld: transcript Verlag 2015. 280 S., Abb.*

Zeitgenössische Choreographie, so macht Gabriele Klein gleich zu Beginn ihres Essays zur Einführung und Einordnung ihres „Choreografischen Baukastens“ klar, ist nicht gleich Tanz, und wenn Choreographie doch einmal gewollt und erkennbar tänzerische Anteile enthält, sind diese nicht zwangsläufig mit Musik zusammengedacht. Schon die Definition des für die vorliegende Publikation grundlegenden Begriffes „Choreographie“ erweist sich heute als besonders elastisch, wie es die überaus unterschiedlichen Ansätze ausgewählter Choreographen bezeugen, die Klein eingangs zitiert. Obwohl die Befragten das Wort „Tanz“ bei ihren Definitionsversuchen gar nicht benutzen, bündelt Klein diese zu der Aussage, dass „zeitgenössische Choreographie“ immer das meine, „was in einem bestimmten Zeitraum von Zeitgenossen produziert und von anderen Zeitgenossen als relevant für die jeweilige Gegenwartskunst des Tanzes wahr genommen wird“, ohne dabei irgendwie normativ zu sein (S. 18f.). Schließlich habe sich im 20. Jahrhundert „ein Verständnis von Choreografie durchgesetzt, das diese topografisch als ein Verfahren des Verteilens und Ordners von Körpern in Raum und Zeit deutet“ (S. 19).

Von der Musik als Strukturgeberin und Wirkungsmacht hat sich das, was Gegenwartskünstler nach je eigenen Kriterien Choreographie nennen, spätestens seit John Cage/Merce Cunningham vielfach losgesagt und sich damit auch aus dem Zuständigkeitsbereich der Musikwissenschaft hinaus- und in den einer Tanzwissenschaft hineinbewegt, die Tanzforschung ganz ohne musikalische Fragestellungen und Kontexte auch mit Blick auf frühere Jahrhunderte für plausibel hält. Dass historische Tanzforschung nicht Kleins Spezialgebiet ist, wird in ihrem Essay deutlich, wenn sie über die „historische Genese des Begriffs Choreografie“ diesen zwar korrekt als ursprüngliche Bezeichnung einer Bewegungsschrift oder Tanznotation benennt. Jedoch hatte die historische Entsprechung dessen, was man heute Choreographie nennt, in der (frühen) Neuzeit ebenfalls einen Namen: Man sprach von Tanzgestaltung oder Tanzkomposition – die zugehörige Musik inbegriffen. Diese Differenzierung und Klarstellung terminologischer Bedeutungsverschiebungen fehlt in Kleins Ausführungen. In ihrem historischen Abriss skizziert sie die Geschichte der Choreographie – wobei zu oft nicht klar ist, ob der Begriff nun im Sinne von Tanzschrift oder von Tanzgestaltung belegt und verstanden werden soll.

Thoinot Arbeaus *Orchésographie* von 1588 wird als „zentrale historische Quelle über den Renaissancetanz“ angeführt, und die Formulierungen dieses Abschnitts (S. 22) ähneln auffällig dem einschlägigen Wikipedia-Artikel, dessen Autor offenbar ebenso wenig wie Klein von so einflussreichen Traktaten wie Fabritio Carosos *Il Ballarino* (1581) und *Nobiltà di Dame* (1600) oder Cesare Negris *Le Gratie d'Amore* (1602, Neuausgabe *Nuove Inventioni di Balli* 1604) gehört zu haben scheint. Auch die Gründung der *Académie royale de danse* durch Ludwig XIV. im Jahre 1661 ordnet Klein tanzhistorisch inkorrekt ein. Für sie scheint mit der Akademisierung des Tanzes der historische Moment

definiert, ab welchem Musik und Tanz getrennte Wege gegangen seien, ab dem es für ebenjene vermeintliche Gabelung einer bis dato gemeinsamen Geschichte gar eine „akademische Beweisführung“ (S. 25) gäbe. Die *Lettres patentes* (1662), auf die sie sich dabei ohne jede konkrete Referenzierung beruft, sagen dies jedoch nicht aus. Die Los-sagung des Tanzes vom Diktat der Violine ist dort kein ausbildungs- und aufführungspraktisches Programm, sondern rhetorische Strategie. Ein Blick auf die für das späte 17. und beginnende 18. Jahrhundert in beispielloser Zahl und Vollständigkeit erhaltenen Zeugnisse musiktheatraler und tänzerischer Praxis hätte genügt, um zu erkennen, dass es bei der Gründung der Akademie des Tanzes vor allem darum ging, die Tanzkunst endlich auf eine Ebene mit den übrigen Künsten zu erheben, sie in den Kanon der etablierten Künste aufzunehmen.

Doch Klein lässt sich in ihrem musik-unabhängigen Tanzgeschichtsbild nicht beirren. „Die Trennung des Tanzes von der Musik sowie die Raumordnung der Choreografie in den Tänzen des Barock reflektiert die das 18. Jahrhundert einleitende Tanzschrift“, behauptet sie mit Verweis auf die Beauchamp-Feuillet-Notation: „Anders aber als Arbeau's Schrift marginalisiert sie die Beziehung der Bewegung zur Musik und konzentriert sich auf eine formale Dokumentation der Schrittanalyse, indem sie ausschließlich Bodenwege und Figuren dokumentiert“ (S. 22f.). Diese Aussage ist schlicht falsch, findet sich doch auf jedem einzelnen Blatt dieser Notation am oberen Ende eine Notenzeile, deren Takte mit den Abschnitten auf den darunter befindlichen Bodenweglinien korrespondieren, die durch kleine Striche kenntlich gemacht sind. Zur Stellenbeschreibung der Akademisten gehörte eben nicht nur das Choreographieren (im Sinne von Tanz schreiben), sondern auch das Komponieren von Tänzen, und zwar mit Körper und Violine gleichermaßen. Auch John Weaver ist es entgegen der Deutung

Kleins nicht zu unterstellen, einen Prozess eingeleitet zu haben, mit dem „Choreografie in Distanz zur Musik“ trat, nur weil Choreografie „nun die Erfindung und Komposition von Schritten und Figuren, bzw. die Re-Komposition von Schritten, Schrittfragmenten und Figuren“ meine (S. 24). Für den Begriff Choreographie und die Aufgaben eines Choreographen mag dieser Befund zutreffen – für die Sache, die er in der Aus- bzw. Aufführungspraxis jener Zeit, d. h. bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bezeichnet, jedoch nicht.

Je näher Klein in ihrer Choreographie-geschichtsdarstellung der – um 1900 einsetzenden – Moderne kommt, desto besser gelingt es ihr, mit ihrem Choreographiebegriff die Diskursverläufe, Raum- und Körperkonzepte nachzuzeichnen: „Die Thematisierung des Mediums Körper [...] provoziert das Reflexivwerden des Tanzes, das, im Sinne einer Reflexion von Körper- und Bewegungstraditionen, zu einem zentralen Kennzeichen des Tanzes im 20. und frühen 21. Jahrhundert wird“ (S. 28). Kleins überzeugende und gut strukturierte Darstellung der seither zu beobachtenden Strömungen im zeitgenössischen Tanz zeugt von einer fundierten Kenntnis der zugehörigen Theorien und Diskurse, doch: Wie passt diese diskursfixierte, gerade bei der Betrachtung vor-moderner Entwicklungen regelrecht praxisblinde Choreographiegeschichte zum titelgebenden Hauptteil des Buches? Wozu braucht der ganz auf praktische Übungen ausgerichtete eigentliche „Baukasten“ die historische Einführung überhaupt?

Die im Zentrum des Buches stehenden fünf Modulhefte zu Generierung, Formgebung, Spielweisen, Zusammenarbeit und Komposition wollen ausdrücklich nicht pädagogisch, didaktisch oder methodisch intendiert sein, so die Klein'schen „Gebrauchshinweise“, versammeln und systematisieren dann aber doch „Techniken und Verfahren, die in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis wichtig sind“, und laden „dazu ein,

einen künstlerischen Prozess zu gestalten und diesen Prozess als ein offenes, ästhetisch geleitetes, an körperlicher Praxis ausgerichtetes Experimentierfeld des Ästhetischen und Sozialen zu sehen, auch wenn dieser im Vermittlungsbereich, in Kultur- und Bildungsinstitutionen stattfindet“ (S. 51). Die zahlreichen Übungen und Aufgaben, mithilfe derer sich in der praktischen Arbeit mit erfahrenen Tänzern ebenso wie mit Laien Choreographien gestalten lassen sollen, sind zusammen mit den online abrufbaren Praxiskarten zweifellos eine hervorragende Werkzeugkiste, die sich im realen Anwenden und Erproben bewähren wird. Musik, das sei der Vollständigkeit halber erwähnt, könne in jeder beliebigen Form das Finden und Entwickeln von Bewegungen anregen und unterstützen, Komponisten und Musiker sind als potentielle Mitwirkende bei der choreographischen Projektarbeit willkommen.

Dem im Hauptteil zentrierten Material ist deutlich anzumerken, dass es nicht aus demselben Guss stammt wie der einführende Essay und der abschließende Interviewteil, in dem ausgewählte Choreographen von Klein eher nach ihren konzeptionellen Ideen als nach ihren praktischen Arbeitsweisen gefragt wurden. Tatsächlich war der „Choreografische Baukasten“ zuerst 2011 als Praxiskoffer erschienen, auf dessen Hülle drei Autorinnen verzeichnet waren: Gabriele Klein, Gitta Barthel und Esther Wagner. Warum nun, in der zweiten Auflage desselben Materials in Buchform, Klein als alleinige Herausgeberin auf dem Umschlag prangt, ist nicht nachvollziehbar – zumal sie selbst in ihrer Danksagung angibt, dass ihre beiden Mitarbeiterinnen „das Material wesentlich erarbeitet und mitgestaltet haben“ (S. 16). Nicht nur Tanzbewegungen, auch Autorschaft ist offenbar mitunter flüchtig.

(Februar 2016)

Hanna Walsdorf

BERND BRABEC DE MORI: *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien. Innsbruck u. a.: Helbling Verlag 2015. 781 S., Abb., Nbsp., DVD-ROM. (Helbling Academic Books. Musikwissenschaft.)*

Ich will es zum Auftakt klar und deutlich machen: Dies ist ein wichtiges Buch – nicht nur im Gebiet der Musikethnologie. Es lohnt sich, das zu bemerken, weil es nicht immer und überall anerkannt wird, dass ein wichtiger musikethnologischer Beitrag auch für die anderen Wissenschaften der Musik häufig bedeutungsvoll sein kann. Der Grund dafür ist, dass die musikethnologische Ansicht so weitreichend ist, dass sie Grundfragen begegnet, die in den anderen Musikwissenschaften selten auftauchen oder sichtbar werden.

Das Buch von Bernd Brabec de Mori, *Die Lieder der Richtigen Menschen*, befasst sich mit der aktuellen Praxis von Vokalmusik, wie sie im Tal des Amazonasquellflusses Ucayali, im Osten Perus, von indigenen Menschen aufgeführt und verstanden wird. Es ist eine Fallstudie, eine Monographie, das Ergebnis einer Feldforschung, die sich im Laufe vieler Jahre entwickelt hat, und – nebenbei gesagt – eine der umfangreichsten Monographien, die wir in der anthropologischen Literatur zurzeit haben. Ich schätze dieses Werk als vergleichbar – in Größe und Bedeutung – mit Edward E. Evans-Pritchards klassischem *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* (1937) ein. Fangen wir jetzt mit dem Titel an, wobei zwei Bemerkungen zu machen sind.

Zum Ersten: Es handelt sich hier um „Lieder“, weil der Autor nur den abendländischen Begriff „Lied“ verwenden konnte, um sich verstehbar zu machen. Aber die Indigenen aus dem Ukayali-Tal haben keinen allgemeinen Begriff von „Lied“, sondern spezifische Begriffe für unterschiedliche vokale „Aktivitäten“, die – in ihrer Kultur – keine Verwandtschaft miteinander zeigen. Auch